

L'ESGLÉSIA DE SANT PERE D'ALP. DESCOBERTA D'UNS FRAGMENTS DE PINTURA MURAL

M. ROSA TERÉS I TOMÀS

A l'església de Sant Pere d'Alp (Baixa Cerdanya) han estat descoberts, no fa gaire, dos fragments de pintura mural; desconeixem qualsevol referència a la seva realització, però, tal com exposarem tot seguit, per l'estil i per algunes qüestions iconogràfiques, semblen datables cap el 1300.

El Sr. Àngel Carrera, rector de la parròquia, en féu el descobriment, n'encomanà la neteja i, en definitiva, la seva recuperació al Servei de Restauració del Departament de Cultura de la Generalitat; els treballs de restauració es portaren a terme durant el mes de juliol de l'any 1982, però des d'aleshores ençà les pintures han passat desapercebudes, donat que cap publicació no se'n havia fet ressò.¹

El municipi d'Alp és més conegut per la seva potencialitat turística quant a les pràctiques esportives que no pas com a centre artístic. La part més antiga ha quedat prou transformada, i la mateixa parròquia de Sant Pere ha experimentat canvis successius al llarg del temps. L'església és romànica pel que fa a la seva planta i algunes de les estructures de sosteniment, però els sistemes de coberta, tan de l'absis com de la nau central, són molt posteriors; es tracta d'un edifici de tres naus amb uns reduïts enfonsaments rectangulars –de dimensions inferiors a les d'una capella– en els murs de les laterals. La coberta de la nau principal fou remodelada durant el segle XVIII, resultant-ne una volta de canó amb llunetes.² Les transformacions que l'església experimentà amb posterioritat a la seva construc-

1. El Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals, del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, sota la direcció del Sr. Josep M. Xarrié, efectuà la neteja i consolidació de les esmentades pintures des del 17 de juliol al 16 d'agost de l'any 1982. El treball fou encarregat concretament als restauradors següents: Gener Alcàntara, Àngels Borrell, Sílvia Casamitjana i Fina Alert.

El meu agraïment al Sr. Àngel Carrera, rector de la parròquia de Sant Pere d'Alp, qui m'ha facilitat l'accés a les pintures, i també al Centre de Restauració de Sant Cugat, especialment en la persona d'Anna Pujol, per deixar-me consultar la fitxa tècnica i el material gràfic corresponent.

2. Originalment devia tenir un únic àbsis central. Ara, la nau lateral nord també té el seu àbsis, precedit d'un tram de volta de creueria; però això sembla ser un afegit, posterior a l'estructura original.

ció han estat, ben segur, la causa de que restés ignorada pels historiadors de l'art.³

Desconeixem, doncs, dades exactes pel que fa a la construcció de l'edifici, però, si més no, podem verificar el seu origen antic, donat que algunes notícies documentals es fan ressò de l'existència d'un nucli o edifici religiós durant el segle IX. Així, en l'*Acta de Consagració de la Seu d'Urgell*, amb data del 839, s'anomenen 123 pobles de l'Urgell, Vall d'Andorra, Cerdanya, Bergadà, Pallars i Ribagorça, tot especificant la concessió de llurs esglésies, ja fetes o en construcció, a Santa Maria; entre els pobles citats apareix el d'Alp.⁴ Pel que sembla, Alp ja tenia aleshores la seva església, donat que pocs anys després, en el 863-4, s'hi deturava el monjo Audald de Conques amb les relíquies de Sant Vicenç que es traslladaven de Saragossa a Castres.⁵

Altrament, a l'Arxiu Capitular de la catedral de Vic es conserva un conjunt de documents amb el títol de *Visites, Bisbat d'Urgell*, corresponent als anys 1312, 1313 i 1314;⁶ aquestes visites a la diòcesi d'Urgell foren encarregades a Galzeran Sacosta com a delegat de l'arquebisbe de Tarragona, Guillem de Rocaberti.⁷ Concretament, les visites realitzades a l'ardiacat de la Cerdanya es feren a més de cent parròquies que hom pren en consideració de forma puntual a l'esmentat document.

Les visites ens informen d'aspectes particulars de la vida dels clergues i dels feligresos, del valor de les rendes de cada parròquia, així com de la taxa que s'ha de pagar per cada visita. En el cas de la parròquia d'Alp, que ja surt citada com *Ecclesia Sti. Petri*, no se'n diu res de les rendes, però sí que s'especificuen els 80

3. No s'esmenta en cap de les següents publicacions: J. PUIG I CADAFALCH, A. FALGUERA i J. GODAY I CASALS: *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1909; E. CARBONELL i J. GUMÍ: *L'Art Romànic a Catalunya, segle XII*, Ed. 62, Barcelona, 1974 i 1975, 2 vols.; E. JUNYENT: *Catalunya Romànica. L'Arquitectura del segle XI*, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1975; i del mateix autor: *Catalunya Romànica. L'Arquitectura del segle XII*, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1976. A l'obra de J. M. GAVIN: *Inventari d'Esglésies. Capcir-Cerdanya-Conflent-Vallespir-Rosselló*, 3^a, Arxiu Gavín, Barcelona 1978, p. 27, se'n diu únicament que es tracta d'una església romànica molt modificada.

4. L'Acta de Consagració de la Seu d'Urgell fou publicada per J. DE VILLANUEVA: *Viage literario a las iglesias de España*, vol. IX: *Viage a Solsona, Ager y Urgel*, València, 1821, doc. XXVII, pp. 285-294; l'autor dóna la data equivocada del 819. Posteriorment, la importància documental de l'Acta fou destacada per J. PUIG I CADAFALCH, A. FALGUERA i J. GODAY I CASALS, *Op. cit.*, vol. I, p. 403 i ss., en fer-se ressò de la seva publicació a la *Marca Hispànica*. També es transcriu l'Acta, però ja amb la datació correcta del 839, a l'article de C. BARRUT: «Les Actes de Consagracions d'esglésies del Bisbat d'Urgell, (segles IX-XII)», *Urgellia*, vol. I, 1978, pp. 11-182; la transcripció apareix entre les pp. 50 i 53.

5. A l'anomenada *Història de la invenció i translació del cos de Sant Vicenç des d'Hispania al monestir de Castres*, escrita pel monjo Aimó, de Saint-Germain-des-Prés, basant-se en els mateixos informes del monjo Audald, consta que la comitiva, que es dirigia a Castres amb les relíquies de Sant Vicenç, s'aturà a Alp i, durant dos dies, el preuat tresor quedà dipositat damunt l'altar de l'església de Santa Maria. Sobre aquest text, vegeu: R. d'ABADAL I VINYALS: *Els primers comtes catalans*, «Biografies Catalanes, serie històrica», n.º 1, Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1965, 2na. edició, (1.ª ed., 1961), pp. 32-35. Certament, es parla de Santa Maria i no de Sant Pere, però cal suposar que, poc després, hom canviaria la seva advocació i que, per tant, es tracta de la mateixa església.

6. Sobre aquestes visites vegeu l'interessant estudi d'A. PLADEVALL: «El deganat de Cerdanya. El panorama religiós de la Cerdanya a principis del segle XIV», *Actes del 1er. Congrés Internacional d'Història de Puigcerdà*, juliol, 1977, publicades per l'Institut d'Estudis Ceretans, Puigcerdà, 1983, pp. 134-144.

7. Galzeran Sacosta fou després bisbe de Vic, i això pot explicar que es trobin en aquesta ciutat els manuals corresponents a les visites efectuades sota la seva responsabilitat (*ibid.*, p. 135).



Figura 1. *Sant Pere d'Alp*. Imatge de Sant Cristòfol. Visió de conjunt.

sous que s'han de pagar com a taxa. És una quantitat força respectable que tan sols serà igualada o superada per 11 esglésies més d'entre les 106 que surten citades; això ens permet suposar que la parròquia de Sant Pere d'Alp era de les més riques de l'ardiacat de la Cerdanya.⁸ Els anys de les visites esmentades han de coincidir aproximadament amb la realització de les pintures, que tot seguit comentarem.

8. *Ibid.*, pp. 134-144. La parròquia d'Alp paga el mateix que Sant Esteba de Bar, Sant Genís de Montellà, Sant Pere de Lles, Sant Pere d'Osseja i Sant Esteba de Perdines. Les esglésies que paguen una taxa superior són les següents: Santa Maria de Llúvia, Sant Ramon de Caldegues, Sant Martí d'Ix, Santa Maria de Puigcerdà, Sant Cristòfol de Toses i Sant Jaume de Queralbs.

Cal advertir que no es tracta d'un conjunt sinó tan sols de dos fragments murals, situats a l'intradós de l'arcada que comunica la nau principal amb el primer tram de la nau lateral sud. Les mides són aproximadament de 90 x 147 cms. i de 90 x 90 cms. La recuperació d'aquestes pintures, portada a terme, com ja hem dit al començament, pels Serveis de la Generalitat, consistí, en l'essencial, en una neteja a base d'aigua i vinagre, a més d'una consolidació del suport, feta amb guix i amb aiguaplast, i d'una fixació de la capa pictòrica.⁹

El primer dels fragments recuperats és el que ocupa l'arrancada de l'arc, tot mirant cap a les naus; sota la silueta d'un arc apuntat, coronat per una mena de floró i que interiorment adopta la forma trilobulada, apareixen dues figures, una d'elles muntada a les espatlles de l'altra i d'un tamany inferior (fig. 1). Evidentment, es tracta d'una de les maneres més característiques de representar sant Cristòfol; el sant gegant porta a Crist Nen a les espatlles i aguanta una branca florida amb la seva mà dreta, mentre que amb l'esquerra agafa delicadament el peu de Crist.¹⁰ Porta barba, túnica vermella i mantell verd, i es regeix pel principi de la frontalitat, a la manera de la Maiestas romànica. Crist, imberbe, porta, així mateix, túnica vermella i beneeix amb la seva mà dreta, mentre que l'esquerra la recolça en el cap de sant Cristòfol (fig. 2). La meitat inferior d'aquest fragment ha desaparegut gairebé del tot, però és de suposar que la imatge es completava amb la representació de l'aigua i dels peixos, tal com aleshores era usual visualitzar els fets del sant.¹¹ El fons de la composició és blau, estampat d'estels blancs i pel damunt de l'arc, en els extrems dret i esquerre, s'hi han representat dos senyals heràldics amb una creu vermella sobre fons blanc; aquest tipus d'escut és molt corrent i, per tant, difícilment atribuïble a una família concreta.¹²

En conjunt s'endivinen bé els trets estilístics, la qual cosa ens permet suggerir una cronologia amb un marge mínim d'error. Per la forma apuntada de l'arc que emmarca el conjunt i, fins i tot, pels mateixos escuts, ens cal situar-nos dintre de

9. El reforçament de la capa pictòrica es féu amb Paraloid B 72, incidint, especialment, en les zones amb perill de desprendiment. Quant al sistema de presentació, es féu una neutralització amb vèries tonalitats similars a la zona a tractar, això pel que fa a la seva reintegració pictòrica. Tota aquesta informació ha estat extreta de la fitxa tècnica corresponent, que es guarda en el Centre de Restauració de Sant Cugat.

10. Sant Cristòfol és un dels personatges més extensament tractats a la *Llegenda Daurada* de J. de la VORAGINE (vid. la traducció del llatí al castellà, per J. M. Macias, en 2 vols., Alianza Forma, Madrid, 1982, vol. I, pp. 405-409). Una traducció més completa, en aquest cas del llatí al francès, amb notes i bibliografia, és la publicada a Adolphe Delahays, Libr., París, 1854. Cristòfol («portador de Crist») és representat aquí de la manera més usual, es a dir, en el moment en que ajuda a Crist Nen a passar el riu, tot carregant-lo sobre les seves espatlles, i amb la mostra miraculosa del bastó florit. A les anomenades *Vides de Sants Rosselloneses*, un text català del segle XIII, que repeteix amb molt poques variants el contingut de la *Llegenda Daurada*, Cristòfol apareix com a Cristau, que, encara avui, és la forma més viva d'anomenar el sant a la zona del Rosselló. (Vid. la publicació del text, amb comentari i glosses de Ch. S. MANEIKIS i E. J. NEUGAARD, per la Fundació Salvador Vives Casajuana, 3 vols., Barcelona, 1977, vol. III: *Transcripció del text*, pp. 105-111).

11. Aquest sector inferior ha desaparegut, però la resta, tot i que es mostra parcialment deteriorada, conserva encara una bona part dels seus trets principals, així com també de la seva policromia.

12. La creu heràldica és un senyal que ofereix nombroses variants, a més d'haver estat molt utilitzat; per aquesta raó és pràcticament impossible poder apropar un escut de tals característiques a una família en concret. A l'arbre d'Honor de Gabriel Turell, del 1471, es parla de set modalitats diferents de creus. La més senzilla, «ab un pal e una faixa», és la que apareix en el nostre fragment i que els heraldistes moderns anomenen «creu plena», (vid. M. de RIQUER: *Heràldica Catalana des de l'any 1150 al 1550*, vol. I, Quaderns Crema, Barcelona, 1983, p. 148 i ss.).



Figura 2. *Sant Pere d'Alp*. Imatge de Sant Cristòfol. Detall.

la mentalitat gòtica. Altrament, la manera com han estat concebudes les figures, amb un predomini absolut de la línia, l'aplicació plana del color sense degradacions tonals, l'interès per l'anecdòtic, pel tractament dels detalls temàtics i, fins i tot, pel sentiment dels personatges –Crist sembla acariciar el cap de Sant Cristòfol, mentre aquest agafa amb suavitat la cama del Nen– són tots ells detalls prou indicatius de què ens trobem dintre de la nova sensibilitat. El predomini absolut de la frontalitat o el mateix regust de fórmula, que s'endevina en la manera com han estat tractats els trets de les cares, se'ns presenten com a reminiscències del període anterior, de les quals el pintor no hauria sabut o volgut desprendre's. L'exposat fins aquí ens permet de suggerir una datació propera al 1300 i la inclusió en l'anomenat «gòtic lineal».¹³

13. Es tracta d'un moment especialment unitari pel que fa a la pintura catalana i del sud de França, a més d'un dels que més polèmica i interès ha suscitat entre els especialistes, sobretot pel que fa a la nomenclatura. Així W. S. COOK i GUDIOL I RICART a *Pintura e Imagineria Romànica*, «Ars Hispaniae», vol. VI, Madrid, 1950, p. 234 i ss., utilitzen el terme de «francogòtic» per a designar aquest moment pictòric amb entitat molt especial i amb connexions ben estretes amb la manera de fer de l'altra banda dels Pirineus. Poc després, el mateix J. GUDIOL I RICART a *Pintura gòtica*, «Ars Hispaniae», vol. IX, Madrid, 1955, p. 21 y ss. utilitzà ja el terme de «gòtic lineal», per a designar aquesta etapa especialment marcada per l'ús de la línia, que perfilava i retallava les imatges, de manera semblant a la tècnica de la vidriera. Més recentment, J. SUREDA a *El Gòtic Català. Pintura*, vol. I, çol. «Vulpellac», Barcelona, 1977, p. 17 i ss., utilitza els termes de «seqüència tardo-romànica» i «seqüència protogòtica» per a designar aquestes manifestacions pictòriques de finals del segle XIII i començaments del XIV.

Hom sap que és totalment impossible parlar de dates i estils en termes absoluts; és cert que els principis adoptats pels arquitectes gòtics no afavorien l'art de la pintura mural, essent el vitrall el gran protagonista de les noves catedrals que, a partir de mitjan segle XII, s'estenien des de l'Illa de França. Però en altres indrets, com el sud de França o la mateixa Catalunya, el gòtic arriba més tard i es manifesta diferent al del nord; és per això que la tradició de la pintura mural es manté aquí amb força durant els segles XII i XIII.¹⁴ Per aquestes dates, la zona dels Pirineus i els seus voltants és especialment rica en manifestacions de pintura mural i sobre taula; el Roselló i la Cerdanya havien jugat un paper prou destacat durant el període romànic: els conjunts d'Estavar, Caldegas i Sant Andreu d'Angostrine, on comencen a veure's detalls de linealisme gòtic, ho fan ben palès.¹⁵

Tampoc no podem oblidar que un dels representants més característics del moment de gòtic lineal a Catalunya és l'anònim mestre de Soriguerola, qui desenvolupa la seva activitat en una zona que ve a coincidir geogràficament amb la situació d'Alp. L'estil del mestre de Soriguerola, que J. Ainaud definí a partir del frontal de Sant Miquel, no coincideix amb el del fragment mural que ara estem comentant;¹⁶ és evident que no es tracta d'una mateixa mà, però, en canvi, ens estem movent dintre del mateix cercle de generalitats pictòriques del gòtic lineal. Així doncs, cap a finals del segle XIII existeix una activitat pictòrica molt important a la zona de la Cerdanya, continuant durant la primera meitat del segle XIV i produint conjunts de la categoria de les pintures murals del convent de Sant Domènec a Puigcerdà.¹⁷

L'altre fragment descobert es troba a l'intradós de la mateixa arcada, però en el costat oposat. Es tracta d'un centaure, meitat home, meitat cavall, representat totalment de perfil i en plena acció, en el moment que acaba de tirar una fletxa i se li destensa l'arc; una inscripció perfectament conservada, SAGITARIVS, ens corrobora allò que la imatge mostra com a prou evident: la representació d'un dels signes del zodíac (fig. 3). A diferència del fragment anterior, aquí no s'ha utilitzat la policromia; el centaure-arquer es troba simplement dibuixat amb una tonalitat

14. Si bé la vidriera i la miniatura són les grans protagonistes de les arts del color a França, durant els segles del gòtic, la pintura mural continua ocupant un lloc, malgrat quedi restringit sovint a les zones rurals, (vid. P. DESCHAMPS i M. THIBOUT: *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1963, passim). A les terres del sud de França, i d'una forma concreta, segueix essent una manifestació pictòrica important, (vid. M. ROQUES: *Les peintures murales du Sud-Est de la France (xiiiè. au xviè. siècle)*, ed. A. et J. Picard et Cie., París, 1961, i R. MESURET: *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France, du xiè. au xvè. siècle*, ed. A. et J. Picard et Cie., París, 1967).

15. M. DURLIAT: «La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. IV, 1961, pp. 1-14, especialment les p. 11 y ss. D'interès pel que fa a informació concreta sobre els conjunts esmentats, vid. del mateix autor: «Peintures murales en Cerdagne», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 1974, n.º 5, pp. 131-139.

16. Tot i que encara queden moltes qüestions per aclarir, la figura del mestre de Soriguerola fou molt ben delimitada per J. AINAUD: «El maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gótica catalana», *Goya*, n.º 2, Madrid, 1954, pp. 75-81. Soriguerola és el nom de dues petites heretats rurals, properes a Puigcerdà, d'on prové el frontal de Sant Miquel. L'itinerari artístic d'aquest pintor inclou altres llocs com Greixa (Ger), Saga, La Llagona (prop de Mont-Louis) i Toses a la vall de Ribes; gairebé totes aquestes localitats es troben a la Cerdanya, molt aprop de Puigcerdà, i aquesta és també la situació d'Alp.

17. Sobre les esmentades pintures murals de Sant Domènec, vid. M. DURLIAT: «L'arbre de vie a Puigcerdà», *Actes de 1er. Congrès Internacional d'Història de Puigcerdà*, juliol, 1977, Institut d'Estudis Ceretans, 1983, pp. 145-161.



Figura 3. Sant Pere d'Alp. Signe zodiacal de Sagitari.

marronosa, assimilable perfectament a la de la grisalla, emprada amb èxit als vitralls i a la miniatura durant els primers decennis del segle XIV. Com en el fragment anterior, la línia assoleix un paper preponderant, i aquí, encara més, es converteix en la veritable protagonista. Els cabells llargs del personatge semblen moguts pel vent i tot el conjunt gaudeix d'un extraordinari dinamisme, afavorit, sens dubte, pel predomini absolut de la línia corba. El pintor s'ha preocupat pels detalls realistes i ha donat a la imatge un aspecte gairebé clàssic; desconeixem l'existència de paral·lels contemporanis a Catalunya.¹⁹

Els dos fragments murals poden ser contemporanis quant a la seva realització, tot i que no tenim prou arguments a favor o en contra d'aquesta possibilitat, però del que no hi ha dubte és que són el resultat de dues mans diferents; el segon fragment és d'una qualitat superior, i el seu autor, molt més hàbil, posseïa un sentit de modernitat desconegut per l'autor de sant Cristòfol. La mateixa temàtica pot ha-

18. Cal recordar, sense que això impliqui una relació directa ni tan sols un coneixement, que durant els primers anys del segle XIV es produïren en el camp de la miniatura obres com el *Llibre d'Hores de Jeanne d'Evreux*, de Jean Pucelle, o bé el conegut com a *Queen's Mary Salter*, un anònim anglès, en les quals les il·lustracions realitzades en grisalla ocupen un espai prou significatiu en tot el conjunt.

19. La imatge de Sant Cristòfol no difereix excessivament d'altres mostres catalanes de començaments del segle XIV, però les característiques del signe de Sagitari resulten extranyes a la manera de fer d'ací. Podria tractar-se d'una obra posterior, però no forçosament. A Catalunya no hi trobem paral·lels, però, si més no, sabem de l'existència d'obres en el camp de la miniatura francesa i anglesa (vegeu nota 18 d'aquest treball) amb les que hi podríem establir certes connexions, en cap moment una identitat. Sense anar tan lluny, al *Lapidari* d'Alfons X el Savi (ca. 1.276) ja apareixen signes zodiacals d'unes característiques no massa dissemblants. He d'agrair a Joaquín Yarza aquest darrer suggeriment.

ver contribuït també a accentuar les diferències; el costum de representar sant Cristòfol a la manera de la Maïestas Domini, amb un predomini absolut de la frontalitat, li dona un aspecte més rígid i, en definitiva, distant.

Excepció feta d'uns detalls de pintura ornamental, de cronologia molt posterior, parcialment visibles en una de les capelles laterals, els dos fragments que ens ocupen són les úniques restes de pintura mural conservades a Sant Pere d'Alp. Per tant, no podem saber si existia un programa iconogràfic de conjunt i, en cas afirmatiu, de quin programa es tractava.²⁰ Les hipòtesis de lectura que podem donar dels dos fragments conservats hauran d'ésser forçosament parcials i, fins i tot, se'ns farà difícil suggerir algun tipus de relació iconogràfica entre elles.

Cristòfol fou un sant especialment venerat en època medieval. Si bé a Orient l'existència d'un culte es pot constatar ja des del segle V, a Occident no hi arriba fins més tard, en el segle X, i sobretot a partir del segle XIII, quan apareix la *Llegenda Daurada*, de Jacobo de la Voragine. Aleshores, la seva figura de propietats profilàctiques se fa extraordinàriament popular; i precisament és la imatge del sant com a gegant corpulent, que ajuda a Crist a passar el riu, la més representada;²¹ és el moment escollit a Sant Pere d'Alp i també a altres pintures catalanes que cal considerar d'una cronologia molt propera. És el cas d'un dels fragments de pintura mural, provinents de Peralta, i ara conservats al Museu Diocesà de Tarragona;²² d'un frontal dedicat al sant amb escenes de la seva vida, de procedència desconeguda, i que es conserva al Museu d'Art de Catalunya;²³ o d'un del sants identificats a les pintures murals de Sant Valentí de les Cabanyes.²⁴ La representació de sant Cristòfol en el conjunt mural de Sant Pau de Casserres, ara al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, si bé no difereix excessivament de les altres, sembla ser d'unes dates una mica anteriors.²⁵

Al sud de França, aleshores especialment lligat a Catalunya, també hi trobem representacions interessants de sant Cristòfol, amb una cronologia gairebé coincident amb la dels exemples ja citats. Una de les més conegudes, per altra banda

20. És de creure que, originalment, el conjunt d'escenes historiades hauria estat molt més ric.

21. *Vid. Bibliotheca Sanctorum*, «Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense», Roma 1964, vol. IV, p. 350 i ss.

22. Del descobriment de les pintures i del seu trasllat al Museu Diocesà de Tarragona se'n féu ressó P. BATLLE I HUGUET: «Las pinturas murales de Peralta», *Boletín Arqueológico de Tarragona*, any XLIX, èp. IV, fasc. 26-28, 1949, pp. 177-183; l'autor suggeriria una data de començaments del segle XIV, amb la qual han estat d'acord la majoria d'autors. Darrerament en féu un estudi J. SUREDA: «Fragments de la decoració mural de l'església de Peralta», a *Thesaurus. Estudis*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pp. 109-110.

23. J. SUREDA: *La pintura románica en Cataluña*, Alianza Forma, Madrid 1981, p. 349; l'autor accepta una datació de finals del segle XIII.

24. Pel que fa a la recuperació d'aquestes pintures i la presència probable de la imatge de Sant Cristòfol travessant el riu, vegeu l'estudi de J. SUREDA i PONS: «Les pintures murals de Sant Valentí de les Cabanyes», a *Quaderns d'estudis medievals*, any II, núm. 6, 1981, pp. 364-381, especialment les pp. 375-377. Agraïeix aquesta informació bibliogràfica a F. Español.

25. Sobre la imatge de Sant Cristòfol fent conjunt amb la de Sant Pau de Narbona, a les pintures procedents de Sant Pau de Casserres, *vid.* J. SUREDA: *La pintura románica...*, *op. cit.*, pp. 355-356 i, darrerament, l'estudi de R. ALCOY: «Las pinturas de "Sant Pau de Casserres"». *Notas de iconografía y "estilo" es la disolución del "1200" catalán*, *D'Art*, núm. 13, Barcelona, 1987, notes 5 i 8; l'autora afegeix un altre exemple fragmentari amb la representació de Sant Cristòfol, conservat al Museu Diocesà de Barcelona.

més propera, a la de Sant Pere d'Alp, compositivament parlant, és la que apareix a la Tour Ferrande, de Pernes (Vaucluse), d'un arcaisme involuntari i datable de finals del segle XIII.²⁶ A la catedral de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme), el sant es pintà en el primer pilar nord i mirant cap a la nau, posició que ve a coincidir amb la de la representació que ara ens ocupa.²⁷ Altres exemples són els de Durance, a la diòcesi de Bazas (Lot-et-Garonne) i el ara desaparegut de l'església de Saint-Emilion, a Burdeus (Gironde).²⁸

Les atribucions que l'època medieval donà a sant Cristòfol foren diverses; era venerat pels viatgers i peregrins abans d'empendre camins difícils i també era invocat en els casos de greus calamitats, especialment contra la pesta; per altra banda, hom li atribuïa poders contra el mal d'ull.²⁹ Però llur celebritat era deguda, pel damunt de tot, a la creença popular segons la qual el sant protegia al cristià contra una de les desgràcies més temudes: la mort sobtada sense confessió, és a dir, contra la mala mort. Hom assegurava que era suficient la contemplació de la imatge del sant per a quedar protegit durant tot el dia d'aquest perill.³⁰

Totes aquestes atribucions profilàctiques justifiquen el que les imatges pintades o esculpides del sant gegant es col·loquessin en llocs ben visibles, a les façanes o a les entrades de les esglésies i, si més no, en alguna part preeminent del seu interior.³¹ La representació que ara ens ocupa no es troba a l'exterior de l'edifici, però sí en una zona ben destacada del seu interior; recordem que la seva ubicació és contigua a la de la capçalera, tot just tocant l'àbsis central i en direcció al fidel, situat en el sector de les naus; aquest també fou el lloc escollit per a pintar la imatge de sant Cristòfol a la catedral de Saint-Paul-Trois-Châteaux.³²

La lectura podria quedar resolta tot donant a la imatge d'Alp algun dels sentits protectors que acabem d'esmentar, però la presència de les dues senyals heràldiques en els extrems superiors de la composició i l'estructura d'arc apuntat que corona el conjunt ens permeten suggerir quelcom més. No podem descartar la possibilitat que, en origen, aquesta pintura formés part d'un monument funerari; de fet no seria la primera vegada que s'hauria escollit el sant per a formar part d'un conjunt d'aquestes característiques. El cas de Sant Pau de Casserres és prou significatiu.³³

Amb les dades que tenim sembla difícil poder establir una relació iconogràfica entre la imatge que acabem de comentar i el signe de Sagitari que ocupa la banda oposada. Si bé cal creure que hi havia més pintures a l'interior, no sabem quines

26. Vid. M. ROQUES, *op. cit.*, pp. 135 i 137, i P. DESCHAMPS i M. THIBOUT, *op. cit.*, p. 21 i ss. i lám. LXXXVII, 4. La imatge d'Alp és el resultat d'una mà més hàbil, tot i que a la Tour Ferrande veiem detalls que les apropen, tals com el fons estampat d'estels.

27. M. ROQUES, *op. cit.*, p. 140.

28. R. MESURET, *op. cit.*, pp. 94 i 97.

29. *Bibliotheca Sanctorum*, *op. cit.*, p. 357.

30. L. REAU: *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. III: *Iconographie des Saints I*, Presses Universitaires de France, París, 1958, pp. 304-313. L'autor inclou algunes dites populars que fan clara referència a aquesta atribució.

31. Entre les estàtues de sants que omplen els brancals d'algunes portalades gòtiques, com Amiens o Ratisbona, es pot veure la imatge de Sant Cristòfol, (*Bibliotheca Sanctorum*, *op. cit.*, p. 358, se'n fa ressò).

32. Vid. nota 26.

33. R. ALCOY, *op. cit.*; l'autora justifica la presència de Sant Cristòfol en el conjunt sepulcral de Sant Pau de Casserres per la seva adequació a les exigències i previsions entorn de la mort.

eren ni com estaven distribuïdes. Durant els segles XII i XIII es donen exemples freqüents de presència de signes del zodíac a l'exterior de les esglésies, bé sigui en el timpà d'alguna porta o en els basaments de la façana principal, i gairebé sempre formant un conjunt iconogràfic amb la representació dels treballs dels mesos;³⁴ però el que no és tan usual és trobar els signes del zodíac a l'interior. A Catalunya tenim l'exemple de les pintures procedents de Sant Pere de Sorpe, amb la representació d'alguns dels signes dintre d'un context que no sembla pas diferir excessivament del que ara ens ocupa. A Sorpe els signes del zodíac es troben també a l'intradós de les primeres arcades que donen pas a les naus laterals.³⁵ Si, com sembla, les pintures de Sorpe són anteriors a les de Sant Pere d'Alp, la presència almenys d'un dels signes del zodíac a l'interior de la darrera podria evidenciar la existència d'una tradició; però el desconeixement d'altres exemples ens obliga a moure'ns amb prudència en aquest terreny.

A l'Edat Mitja continuava prou arrelada la creença en el determinisme dels astres sobre l'home i el seu destí, des del moment del naixement. Això no podia ésser acceptat per l'Església perquè significava qüestionar el poder de la divinitat i la llibertat de l'home. Però la popularitat de l'astrologia així com la representació en imatges dels signes zodiacals, no va poder desaparèixer, ans bé es va haver d'op-
tar per una «cristianització». Aquesta seria la lectura que cal donar als signes que apareixen al timpà de la portada de Santa Maria de Covet,³⁶ o la de Sant Isidoro de León, on existeix una intenció clara de moralitzar el zodíac dintre d'un context baptismal.³⁷

La coexistència dels signes del zodíac amb una temàtica religiosa permet sovint aquesta lectura moralitzada; és el cas, per exemple, d'una existència parcial del zodíac a la portalada meridional de Santa Maria de Carrión de los Condes; els signes que apareixen semblen completar el cicle de l'Adoració dels Mags que es desenvolupa en el fris de l'esmentada portada.³⁸

34. On també s'hi representaven amb certa freqüència era en el paviment de les esglésies romàniques, (vid. E. MÂLE: *L'art religieuse du xiiè. siècle en France*, I, Libr. Armand Colin, Paris, 1958, (1.ª ed. 1898), pp. 143 i 189, nota 8).

35. J. AINAUD DE LASARTE: *Art Romànic. Guia*, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Art de Catalunya, Barcelona, 1973, pp. 130-139. També J. SUREDA: *La pintura romànica...*, op. cit., p. 191.

36. Aquesta és la manera con s'hauria de justificar la presència d'alguns signes del zodíac al timpà de la porta de Santa Maria de Covet. Vid. en relació a això J. YARZA: «Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet», *Quaderns d'Estudis Medievals*, any III, n.º 9, vol. I, 1982, pp. 530-556, especialment les pp. 542 i 543; l'autor al·ludeix a una de les obres de Sant Agustí, *De Doctrina Christiana*, on queda ben clar el rebuix de l'astrologia i com la seva acceptació suposa pactar amb el dimoni; també se cita un sermó de Beda el Venerable on el que es fa és una moralització del zodíac. El cristià continuarà acceptant l'influència dels astres, però, a la vegada, la supeditarà al poder i a la voluntat de Déu.

37. Sobre la iconografia del timpà de San Isidoro de León i, especialment, sobre el sentit que pot tenir aquí la presència del zodíac, vid. S. MORALES: «Pour l'interpretation iconographique du Portail de l'Agneau a Saint-Isidore de Leon: les signes du Zodiaque», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1977, pp. 137-173, especialment a partir de la pàgina 145. Morales suggereix la possibilitat de que sigui una homília de Zenon de Verona la que doni sentit al zodíac de León; era una homília adreçada als neòfits com a conclusió del rite baptismal, on quedava ben clar que el nou cristià escapava del fatalisme dels astres gràcies al baptisme.

38. Cfr. M. F. CUADRADO LORENZO: «Un posible zodiaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, t. LI, 1985, pp. 439-446. L'autora destaca el fet de que els Mags arribaven a Je-

Però els exemples que acabem de comentar no coincideixen propiament amb el cas d'Alp; en primer lloc perquè la ubicació és diferent i, en el segon, perquè no podem saber amb certesa si el sagitari d'Alp era l'únic signe del zodíac o si n'hi havien més en altres sectors murals de l'interior. Altrament, ignorem si existien més pintures en aquest sector de l'arcada. En el supòsit que fos l'únic signe representat, podria suggerir-se una interpretació lligada amb el tema de sant Cristòfol del sector oposat. El centaure-sagitari podia tenir dintre del simbolisme cristià una lectura positiva, en el sentit d'encarnar la idea de Crist com a guerrer;³⁹ però el més usual era que Sagitari, igual que Capricorni, els dos signes híbrids del zodíac, fossin considerats emblemes satànics.⁴⁰ En l'homilia de Zenó de Verona –bisbe entre el 362 i el 372–, que, segons S. Moralejo, podria haver inspirat el zodíac de San Isidoro de León, s'especifica que tant un signe com l'altre són encarnacions del diable; el cristià podrà protegir-se de les fletxes del pervers Sagitari si es revesteix amb l'armadura de Déu («...*Induite vos armaturam Dei*»⁴¹). Així doncs, a Sant Pere d'Alp, la imatge de sant Cristòfol, en el supòsit de què completés o no un monument funerari, podia haver tingut la missió de protegir al fidel contra la mala mort, contra la mort en pecat, exemplificat aleshores en la figura de Sagitari que, adoptaria aquí un caràcter especialment negatiu.

La possibilitat de què la imatge de Sagitari fos interpretada simplement com un centaure, sense que forçosament s'hagués de relacionar amb un dels signes zodiacals és aquí inviable, donada la existència d'una inscripció prou clarificadora.⁴² A Sant Pere de Sorpe, on s'han representat quatre figures (cranc, dona bicèfala, centaure i elefant), hom es decanta per una interpretació independent de la del zodíac,⁴³ però en aquest darrer cas l'única inscripció existent és la paraula CRA-NC (X), que no té perquè referir-se forçosament al quart signe zodiacal, Càncer.

El que hem exposat fins aquí no pretén ser pas una conclusió definitiva, donada la parcialitat de les dades que ens hem vist obligats a utilitzar. El que sí volíem, pel damunt de tot, era donar llum a unes pintures, fins ara gairebé ignorades, alhora que suggerir-ne alguna lectura d'estil i d'iconografia, malgrat el seu estat fragmentari. La recuperació dels fragments murals de Sant Pere d'Alp, enriquirà, ben segur, l'àmbit de recerca de la pintura medieval catalana.

M. Rosa Terés

Professora del Dep. d'Història de l'Art (U.B.)

sús guiats per un estel i que, per això, l'Edat Mitja els considerà com astròlegs. A Carrión hi manca l'estel però els signes del zodíac del registre superior haurien estat segons Cuadrado, uns bons substituïts. Es tractaria d'un altre exemple medieval de moralització del zodíac.

39. L. CHARBONNEAU-LASSAY: *Le Bestiaire du Crist*, Milán, 1975 (2.^a ed.), p. 360.

40. S. MORALEJO, *op. cit.*, p. 160.

41. *Ibid.* pp. 172-173.

42. J. YARZA, *op. cit.*, p. 555, nota 70; segons l'autor el signe del zodíac pot, en alguna ocasió, «lliurar-se del seu caràcter de tal», i adquirir una vida pròpia.

43. J. SUREDA: *La pintura romànica...*, *op. cit.*, pp. 191-192; segons paraules del mateix autor: *Frente a los enemigos del hombre (centauro y cangrejo) se alzan las virtudes (cuerpo femenino con dos cabezas) y el elefante como símbolo de Cristo.*